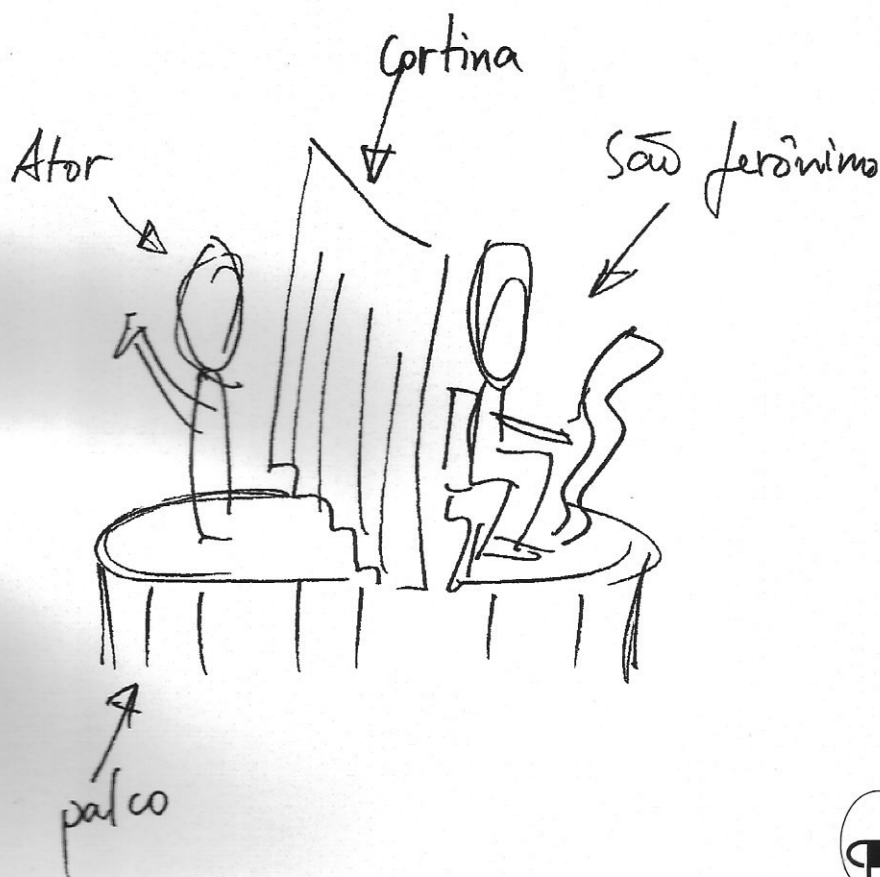
TEATRO E TRADUÇÃO DE TEATRO

estudos

vol. 1

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa,
Anna Palma e
Ana Maria Chiarini
(Orgs.)

CIP – Brasil Catalogação-na-Fonte | Sindicato Nacional dos Editores de Livro, RJ

T253

Teatro e tradução de teatro: estudos v.1 / Organização Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Anna Palma, Ana Maria Chiarini. – Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
304 p.
ISBN: 978-85-66786-55-2

1. Teatro clássico – História e crítica.2. Teatro (literatura).3. Tradução. I. Palma, Anna.II. Chiarini, Ana Maria. III. Título.

CDD 882

COORDENAÇÃO EDITORIAL Maíra Nassif Passos
CAPA Caroline Gischewski
DIAGRAMAÇÃO Kátia Regina Silva | Babilonia Cultura Editorial
REVISÃO Lucas Morais e Pedro Furtado

RELICÁRIO EDIÇÕES
www.relicarioedicoes.com
contato@relicarioedicoes.com

SUMÁRIO

DOM MIGUEL, REI DE PORTUGAL,
de Roberto Athayde: a tradução labiríntica de um texto híbrido

Silvia La Regina

Mesmo que inicialmente os estudos sobre tradução tenham deixado um pouco de lado a questão muito específica da tradução de um texto teatral (como lamenta justamente Susan Bassnett em seu clássico *Translation Studies* – Bassnett, 1980, p. 120), nos anos seguintes esse tipo de tradução tem ganhado cada vez mais espaço. A própria Bassnett publicou um importante trabalho em 1998 ("Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre", que me deu a ideia para o título deste artigo) no qual questiona a noção daquilo que ela chama de "performability" e a confusão, pelo menos na produção crítica de língua inglesa, entre tradução interlinguística de um texto teatral e a transposição de um texto teatral para o palco (Bassnett, 1998, p. 94-95). A autora ressalta também a quase impossibilidade da tarefa do tradutor teatral, quando chamado a traduzir também aquilo que subjaz ao texto, o "gestic text" a ser decifrado pelo ator em sua performance (Bassnett, 1998, p. 90): aliás, ela encerra o texto definindo-o como um "impossible task" (p. 108).

Realmente, traduzir um texto teatral suscita, é óbvio, numerosas questões para além das que são específicas da tradução literária. Concordo parcialmente com Susan Bassnett, porque acho que sim, a *mise en scene*, a performance é uma tradução, mais do que, talvez, uma adaptação – às exigências dos atores, do diretor, das tantas variáveis. Naturalmente, é uma tradução intersemiótica na realização física e mutável *hic et nunc* (cada representação será diferente e única) do texto, que passa da relação estável e pessoal entre autor e leitor àquela plural, coral e proteiforme entre cenógrafo, diretor, figurinista, atores, público, o próprio espaço do teatro, o tempo da representação… (ver Plaza, 2003, p. 8-12 e *passim*). A tradução

de um texto teatral, como a que finalmente vou começar a falar, teria, portanto, quando destinada à encenação, um primeiro nível tradutório, o interlinguístico, até sua realização intersemiótica. Uma tradução que, diferentemente da outra, permanece numa historicidade que a determina, a nomeia e finalmente a congela, em total desacordo com a vocação do teatro, que "più di ogni altra forma artistica si muove col movimento della vita, ne riproduce il fluire, il ritmo, la irrepetibilità, la stessa natura effimera e transitoria" (Lombardo, 1986, p. 24).

Esta reflexão diz respeito ao texto citado no título deste artigo, *Dom Miguel, rei de Portugal*, de Roberto Athayde, que foi representado pela primeira vez em sua tradução italiana. Até então inédito no palco, *Dom Miguel, re del Portogallo*, estreou no Teatro Marrucino em Chieti em 12 de junho de 2008, com a presença do autor, com a direção e a adaptação de Giuliana Antenucci, diretora da escola de recitação do teatro, e interpretado pelos alunos da escola. De certa forma, portanto, podemos pensar que o texto nasceu, tomou vida teatral, teve a realização física da qual escrevi pouco acima em outro idioma, em outro mundo: um mundo no qual a história de Brasil e Portugal é muito pouco conhecida. As referências culturais se diluem e se tornam pouco relevantes; o exotismo que o público por vezes espera de um texto sul-americano dá espaço ao estranhamento perante uma peça que, como veremos, mistura drama histórico, comédia, sátira, tragédia, metateatro...

Perante a enorme proliferação de personagens, cenários, tempos e espaços de *Dom Miguel, rei de Portugal* (1997), de Roberto Athayde, e de *Carlota Rainha* (1994), dos quais falarei a seguir, é sem dúvida curioso que a peça que deu fama imediata, antes local e depois mundial, a Athayde (nascido no Rio de Janeiro em 1949), *Apareceu a Margarida*, de 1973, seja um monólogo: talvez de alguma forma o autor tenha querido se livrar do fardo glorioso, mas opressivo, de Margarida, representada por Marília Pera no Brasil, na França por Annie Girardot, por Estelle Parsons nos EUA, Anna Proclemer na Itália, e muitas outras atrizes em mais de 200 encenações em trinta países, sendo, assim, uma das peças em língua portuguesa mais representadas ao mundo. Recentemente, em 2015, a peça teve nova turnê nos EUA e em outros países. Numa entrevista de 2007 (publicada online e agora, infelizmente, não mais disponível), Athayde, ainda que grato ao sucesso de *Apareceu a Margarida*, que fez dele um autor famoso e, principalmente, o libertou da pesada herança literária do pai, Austregésilo de Athayde, afirma:

o meu problema mais grave é que *Apareceu a Margarida* teve tanto sucesso que acabou bloqueando o resto do meu trabalho. Eu tenho 27 peças de teatro, tenho mais interesse no momento que sejam produzidas outras peças minhas [... O meu grande desejo] continua sendo me libertar do estigma do *Apareceu a Margarida* e conseguir fazer consumir o resto de meu trabalho, que é enorme e que o sistema obstinadamente rejeita: toda e qualquer outra coisa que não seja *Apareceu a Margarida!* A única coisa minha que foi sucesso, fora essa, foi a adaptação que eu fiz, *O Mistério de Irma Vap*, com Marco Nanini e Ney Latorraca, que foi um enorme sucesso no teatro. (Athayde, 2007)

Portanto, podemos ver, sob certos aspectos, *Dom Miguel* como uma das formas que Athayde encontrou para se livrar do fardo de *Apareceu a Margarida*, subvertendo completamente, invertendo até – pelo menos no que diz respeito à construção formal, ao enredo e à representabilidade –, a peça mais famosa: texto histórico, diferentemente do anterior, muitos personagens ao invés de um monólogo; grandes mudanças de tempo e espaço, com cenários suntuosos, ao invés de uma única cena nua com um quadro verde e uma carteira.

Dom Miguel é a segunda parte de uma tetralogia histórica ainda incompleta, *A Casa de Bragança*, cujo objetivo é "cobrir o nascimento da democracia no Portugal/Brasil através de retratos psicológicos da nobreza reinante na época" (Athayde, 1994, p. 11). A terceira parte supostamente terá como assunto principal a figura de Dom Pedro I, imperador do Brasil, depois rei de Portugal e protagonista "mocinho" de uma longa guerra civil e fratricida, enquanto ainda se desconhece o assunto da quarta peça. A reflexão de Roberto Athayde sobre a história portuguesa é, portanto, na realidade, uma reflexão mais geral sobre a história entrelaçada do Brasil e de Portugal e de como o atraso da corte de Bragança, dividida por fraturas violentas e visões do mundo frequentemente opostas, mergulhada em lutas intestinas, acabou por condicionar negativamente o desenvolvimento e a própria história do Brasil.

A primeira peça da tetralogia, *Carlota Rainha*, escrita em 1985, publicada em 1994 e inédita no palco (excetuando-se uma leitura dramática promovida pela ABL em 2008), já enfatiza aquele que também em *Dom Miguel* é o personagem principal, a rainha mãe Carlota Joaquina, que representa simbolicamente o absolutismo *ancien régime* que perdurou em Portugal ainda por muito tempo após a Revolução Francesa. Essa peça é mais curta

do que *Dom Miguel* – 175 páginas, dois atos de 15 e 14 cenas – e tem 16 personagens principais, 8 secundários e vários indistintos (povo do Rio de Janeiro, escravos, revolucionários); desenvolve-se sob vários planos temporais, 1829, no relato do secretário José Presas, e a estadia da corte no Rio, de 1808 a 1821. Como no Dom Miguel, subjaz ao texto uma ampla documentação histórica, lida com muita autonomia e atenção ao que hoje definiríamos *gossip*, para compor um quadro saboroso e polêmico de personagens e acontecimentos.

Sob certos aspectos, *Carlota Rainha* é um texto bem mais duro, menos clássico do que o *Dom Miguel*, frequentemente próximo da comédia, à sátira cruel da corte portuguesa, com cenas e linguagem desbocadas e vulgares: "embaixadores de merda" (p. 116); "e vão cagar pros reis brasileiros imundos" (p. 119); "Puta! Puta! Puta! [...] Que se fodam vocês com o monstruoso dilema de ser branco ou ser nego, se é índio, se é gente: que mulatos já são e sem direito!" (p. 172). Encontramos numerosas cenas eróticas, principalmente de Carlota Joaquina com o amante Fernando, como nas páginas 75 e seguintes, e muitos brasileirismos ("lance de grana", p. 20; "pra gente", p. 21; "sinhô", p. 103; "brabo", p. 110); o enredo e o tom lembram muito os do contemporâneo *Carlota Joaquina, Princesa do Brazil*, filme de Carla Camurati, (lançado em janeiro de 1995, com grande sucesso), com o qual, porém, Athayde não colaborou. O violento conflito entre Carlota Joaquina e Dom João VI, destinado a encontrar seu apogeu e trágico epílogo em *Dom Miguel*, já fica evidente na primeira peça da tetralogia, na qual o rei, ainda que benevolente e aparentemente correto, parece menos submisso do que na seguinte:

> REI *(furioso)*
> Cala a boca, é ordem do Rei, ah virago beligerante!
> [...]
> CARLOTA JOAQUINA
> *Ela cospe em direção de D. João VI.*
> Cuspi na ridícula casa de Bragança! (Athayde, 1995, p. 118-120)

Como depois no *Dom Miguel*, e, até mais, em *Carlota Rainha*, a questão da linguagem é central: Athayde, perante a presença de personagens espanhóis, portugueses, brasileiros do começo do século XIX, sabiamente evita cair na armadilha de um português falsamente arcaizante. Por outro lado, considerando inadequado o português brasileiro contemporâneo, resolve

usar uma linguagem híbrida e levemente artificial, com aportes de gíria contemporânea, gramática intencionalmente incorreta, reminiscências clássicas e toques camonianos, a compor um conjunto de "língua simultaneamente engraçada e heroica" (Athayde, 1994, p. 13).

Em *Dom Miguel*, Carlota Joaquina, "a megera de Queluz" (Athayde, 1997, p. 25), é personagem de maldade shakespeariana, "sinistra estratega do escurantismo em Portugal" (Athayde, 1997, p. 19) em quem se combinam obscurantismo, fanatismo religioso, autoritarismo absolutista, diabólica crueldade e, único sentimento de humanidade viva, o amor quase carnal pelo filho caçula Miguel (em contraponto com a absoluta indiferença, aliás desprezo desdenhoso, pelos outros filhos), que, por sua vez, é personagem intencionalmente monocórdio, "garboso e jovem" (Athayde, 1997, p. 14), mas na realidade uma espécie de bruto voluntarioso, feito só de sentidos e arrogância. A menção a Shakespeare não é casual, considerando que na cena I, 13 temos, como em *Hamlet*, o teatro no teatro: e o marquês de Loulé, fiel ao rei D. João VI, é assassinado justamente enquanto encarna Julius César, nos ensaios da peça homônima a ser representada na corte. Cena de metateatro interessante, inclusive pelo clima tosco, sombrio, violento – diferente do de outras cenas, por vezes quase cômicas, ou mesmo dramáticas, como a morte de D. João VI, retratada de forma quase que caseira, sem *pathos* e sem a austeridade da dor e da maldade que imaginaríamos próprias ao envenenamento do rei perante seus familiares e amigos: um anticlímax. Por outro lado, a redescoberta de Shakespeare caracteriza aquele teatro histórico do primeiro romantismo (ver Gasparro, 1984, p. 17-28) ao qual, conscientemente ou não (mas eu diria que sim, considerando a impostação culta e meditada do texto), Athayde se reporta. E não podemos desconsiderar a inegável ressonância shakespeariana da história portuguesa: mesmo se não quisermos acatar a versão do assassinato de Dom João a mando da rainha (fato que seria digno, novamente, de *Hamlet*), a luta fratricida de Pedro e Miguel, o ódio entre os dois irmãos dá à história real do pequeno país uma dramaticidade em que a vida, os eventos nacionais parecem se inspirar na arte.

Na segunda peça da tetralogia, o autor resume uma das temporadas históricas mais atribuladas de Portugal, a da separação entre o Brasil e a metrópole e, sobretudo, a consequente crise institucional nos dois países, numa ótica que privilegia o cenário português, ainda que com um olhar vivo e criticamente brasileiro. Na peça, aliás, Brasil é o grande ausente

(assim como D. Pedro, como veremos adiante): no turbilhão de locações e cenários, de personagens às centenas, nunca aparece, mas sempre incumbe e assusta, como um gigantesco Fortimbrás tropical do qual se criticam constantemente as falhas e a barbaridade. O foco da peça é a confusa série de insurreições, revoltas, lutas fratricidas (literalmente, neste caso) que vão de 1822, com a declaração de independência do Brasil por Dom Pedro, à morte repentina de Dom João VI, em 1826, e à guerra civil, a chamada Guerra dos Dois Irmãos, que acaba resultando na disputa entre Dom Pedro e Dom Miguel (o primeiro apoiado pelos liberais, o segundo pelos conservadores, ditos também miguelistas) pelo trono de Portugal. A guerra terminou em 1834, com a definitiva ascensão da filha de Dom Pedro, Maria da Glória, ao trono, fato ao qual se segue quase imediatamente a morte de Dom Pedro. Na revisitação de Roberto Athayde (baseada em aprofundadas leituras de historiadores portugueses, e explicitada na Apresentação ao texto, entre as páginas 9 e 27; e aliás, é uma pena não sabermos quais foram os textos históricos consultados pelo autor), Dom João é assassinado a mando e em decorrência das maquinações de Carlota Joaquina, cujos delírios de ambição, aversão ao marido e onipotência misturada com mania religiosa constituem algumas entre as cenas de maior força dramática da peça, fazendo do personagem uma vilã absolutamente *over* em seus rompantes de ódio e paixões – vilã quase sem precedentes na literatura brasileira. Enfim, uma figura por vezes intencionalmente quase parodística em sua absoluta falta de aspectos positivos (até o amor por Miguel tem um caráter mórbido e doentio), uma Rainha de Copas misturada com a rainha Gertrude de Dinamarca: e com Margarida, evidentemente.

Comparada com a de Carlota Joaquina, a figura de Dom João VI aparece um tanto unidimensional, sem relevo, um bonachão que, porém, não é desprovido de algumas astúcias políticas. As demais figuras femininas são completamente submissas: D. Isabel Maria, irmã de Dom Pedro e Dom Miguel, que assume a regência na conturbadíssima temporada que segue a morte do pai, e as damas de companhia de Carlota Joaquina, Francisca, Margarida e as várias *açafatas*, avassaladamente possuídas, moldadas pela personalidade despótica e doentia da rainha, com a qual compartilham o amor absoluto e carnal por Dom Miguel. Ausente, a não ser pelas referências nas falas dos outros e por uma carta lida na cena II, 16 (p. 208), D. Pedro, que, porém, da mesma forma que o Percival de *The Waves*, de Virgínia Woolf, está no centro dos pensamentos de todos os personagens, mas nunca

aparece, nunca tem voz e ainda assim determina e domina o enredo: tudo começa com a sua declaração de independência, relatada a Dom Miguel enquanto ele está tendo aula de gramática para esquecer "os solecismos, idiotismos, barbarismos" (Athayde, 1997, p. 46) aprendidos no Brasil. A peça termina pouco antes da chegada de Dom Pedro, que em 1831 – obrigado pela Constituição de 1824 – abdica, deixando o trono ao filho Pedro, à época com cinco anos, para voltar à Europa e lutar contra o irmão Miguel, coroado rei, mas que Pedro, e muitas outras personalidades de influência em Portugal, consideram usurpador. A esse respeito é interessante a observação de Roberto Athayde, para o qual

> paradoxalmente D. Miguel usurpou um trono a que em verdade tinha direito e, quando reconheceu e jurou os direitos de D. Pedro, estava coagido por circunstâncias insuperáveis. Foram a vocação tirânica do Infante e suas vastas carências intelectuais que levaram a nata da lusitanidade a tê-lo por inimigo [...]. (Athayde, 1997, p. 27)

A peça termina, dizia-se, com a promessa da chegada de D. Pedro e com uma cena final, a II, 29, de grande força dramática, na qual ao mesmo tempo aparecem no palco as comemorações pela coroação do jovem príncipe Miguel e as forcas com os corpos dos estudantes liberais executados por ordem de Carlota Joaquina ("O perfil hediondo da forca permanece visível ao fundo – durante a aclamação e até o fim do espetáculo", Athayde, 1997, p. 251).

Quanto à linguagem, em *Dom Miguel*, que se passa todo na Europa, Athayde renuncia ao pastiche de *Carlota Rainha* e adota um português de Portugal um tanto atemporal, mas mais próximo do atual, como neste exemplo: "Veríssimo – O rei, Majestade, está livre e a muito comer [...] eu tenho cá para mim que não chega" (Athayde, 1997, p. 124). Há, contudo, relevantes exceções. O Gramático, cuja tarefa é "limpar" o português de Dom Miguel dos brasileirismos, não tem nome próprio e é personagem com intenção cômica, que talvez represente o oposto da protagonista de *Apareceu a Margarida*: se Margarida encarna o autoritarismo mais enfurecido e enlouquecido, o Gramático (que, veremos a seguir, fala até em rima), em sua defesa estoica e obtusa do português áulico, autoritário portanto na concepção de um idioma que se caracteriza principalmente por não conter elementos brasileiros, fica submisso e choroso perante a Rainha e perante Miguel, que patentemente despreza suas aulas e o próprio professor.

> Gramático
> Indignado.
> Pois se não quer aprender, ó Senhora Rainha! Que hei de fazer eu, pobre infeliz erudito?! Se lhe corrijo os pronomes, me cobre de nomes; se lhe condeno os galicismos, faz mil solecismos; se lhe exijo latim, faz troça de mim. Mas o pior de tudo, Senhora Rainha, é que não quer largar dos tais *brasileirismos* – pela infância demais que viveu na colônia horrorosa! Escória do idioma a mofar no pavor d'uma plebe ignara! Ressaibo de nefandos contatos verbais com as raças inferiores! Desprezo aos antigos supremos cinzeis da portuguesa língua, desamor pelo estro fatal que decola aos píncaros em verso, indiferença sem dó aos ouvidos apurados, desprimor abissal no que Luso escreveu para os voos da honra; e a musa Calíope e as outras, coitadas, ao Infante Sereníssimo lhe fogem qual o demo da cruz! Agressivo desdém, ó Senhora Rainha, por tudo o que aqui jaz neste peito nacional, pela pátria, pela fama, pelo mar português: intolerável descaso pela glória dos reis, do Camões e do Gama! (p. 37-38)

Outra exceção é a rainha, que, aliás, nem que seja por conta de sua aversão ao Brasil, demonstra interesse pelo ensino do Gramático ao filho: "Às vezes, por uma frase mal-ajambrada perde-se um império" (p. 36); "É a honra de Portugal que periga se alguém ferir a gramática!" (p. 37). Carlota Joaquina, que em seus rompantes histéricos e desmedidos lembra muito a Margarida da peça, usa expressões lusitanas, ainda que eventualmente misturadas com o uso brasileiro, como neste exemplo: "Vamos ter um carnaval o mais giro possível" (p. 86). Raras vezes ela mistura português e espanhol: "Ai, Hijo Mio queridito! Quatro anos de ausência trabalhar por ele! [...]" (p. 231). E ainda outras diretamente em espanhol: "Ó Antonita, vamos al baile!" (p. 172). O mais interessante, porém, é observar o farto e variado turpilóquio da Rainha, que nestes e outros casos, inclusive, contraditoriamente, usa numerosos brasilianismos: "Ora, merda, isto sim!" (p. 71); "Maldito, teimoso, banana subserviente! [...] E macacos Me mordam se não é Loulé o fodido que o faz escapar!" (p. 72); "Executá-lo é... mandá-lo a passear... para o beleléu, como dizem os brasileiros" (p. 85); "Ora, o gordo banana a mandar e mandar – até onde e quando o suporto?" (p. 123); "*Furiosa*. Que se prenda e exile esse Rei, sem mais contemplação! E se encrencam de novo onde não são chamados, que se fodam esses embaixadores! E que a porra da Europa se curve aos poderes Bourbons!" (p. 124).

Já o jovem príncipe Dom Miguel eventualmente pode empregar alguns lusitanismos, mas em geral sua fala é completa e coloquialmente brasileira, com frequentes e vigorosos palavrões: "Ah, tá bom" (p. 41); "Pô, que saco essa tal da gramática! Uma hora pra eu, outra hora pra mim, que se fodam vocês e que enfiem a língua no rabo! Eu pra eu e pra mim já tou de saco cheio!" (p. 43); "Então fala, ô porra doida, e me dá a notícia que cagadas mais são as novas do Rio, mas não mata os cavalos senão é comigo que tu vai se haver e te dou uma pitomba!" (p. 44); "Nem um minuto a perder, mãe, já tou indo! Só vim cá para confirmar que tá tudo em cima!" (p. 52); "Tchau, Rainha!" (p. 54); "Merda! Que médico, porra!" (p. 144); "Não me acalmo é porra nenhuma, e vou-me já embora daqui! Ó guarda, ó mordomo, aos cavalos – à merda os franceses, marqueses, condes, barões e o caralho!" (p. 160).

No começo do II ato há algumas cenas em Paris, nas quais alguns personagens têm longas falas em francês (Luis XVIII, ministros, cônsul, damas, intérprete, às vezes sem tradução). Os diplomatas falam francês, inglês e um curioso *portuguiano* do núncio apostólico ("Ma o palazzo è tutto fechado de soldati!", p. 103), que traduzi com um igualmente falso ítalo-latim ("Ma il palatium è totum circondato dai soldati!").

A peça definitivamente não observa as tradicionais e aristotélicas unidades de espaço e de tempo: pelo contrário, a ação se desenvolve num arco de tempo que, como vimos, vai de outubro de 1822 a maio de 1828, em lugares sempre diferentes. Os dois atos são divididos em inacreditáveis 30 e 29 cenas de duração muito variada; palácios, Lisboa, Coimbra, Paris, Viena, salões de várias cortes, cavernas, jardins, procissões, navios de guerra, fumosas reuniões de conspiradores, bailes com inúmeros personagens, anões, praças lotadas de pessoas, campos de batalha, um rutilante conjunto de personagens e acontecimentos que muitas vezes lembram um filmão histórico de Cinecittà, mais do que uma peça. De fato, o próprio Roberto Athayde explicou, numa conversa com o público da peça no teatro Marrucino em Chieti, que escreveu o texto como um desafio, a peça que não poderia ser representada, por ter personagens demais, lugares demais, texto demais em suas 251 páginas. *Dom Miguel* esperou mais de dez anos para ter além-mar, num teatro contemporâneo aos eventos da peça (o teatro Marrucino foi inaugurado em 1817), sua estreia mundial. Dessa forma, até na escolha de um texto aparentemente não representável, para além de ter escolhido um assunto da história nacional,

de fundação nacional, Athayde parece estabelecer uma ligação com a dramaturgia romântica. Muito, até, se pensarmos, por um lado, na rigorosa e programática recusa das formas neoclássicas (unidades aristotélicas e *decorum*, principalmente) que caracteriza o teatro romântico, e, sobretudo, no hibridismo e na experimentação que permeiam o texto de Athayde, que condiz com a intenção deliberada dos autores românticos de "deludere le aspettative convenzionali di un pubblico superficiale e irreflessivo, abituato a rispondere automaticamente alla funzione del genere" (Micks, 1999, p. 91). Decepção, irrisão, subversão de gêneros, um certo deboche, elementos do drama gótico, hibridismo: texto de contaminação e irreverência que, como no teatro de Byron (escritor exemplarmente contemporâneo dos fatos narrados, tendo morrido em 1824), apresenta "un universo amorale, ostile, in cui il male e il caos sono definitivi, irrimediabili" (Micks, 1999, p. 98).

Teatro da ausência (Pedro, o Brasil), teatro de fundação nacional, teatro no teatro: a peça carrega em si uma tentativa de revisão não só da história do Brasil como, aparentemente, da própria dramaturgia, da qual Athayde tenta fazer uma revisão ambiciosa num pastiche que engloba, envolve e mistura gêneros e linguagens. Neste aspecto, vale a observação de Alfredo Ribeiro quanto à "vocação megalômana" do escritor: "[...] A grandiosidade que via em Austregésilo só fez despertar a vocação megalômana do filho. 'Com relação à obra de meu pai, desde criança me sinto superior', afirma, sem modéstia" (Ribeiro, 2007).

As dificuldades de adaptação para a cena de um texto tão complexo e de extensão tão surpreendente são facilmente apreensíveis: citei a pegada mais "cinematográfica" que teatral do texto, e esta vocação cinematográfica pode ser lida, para além do esforço de tornar o texto não representável – uma irrisão às convenções teatrais muito em linha com o caráter iconoclasta de um autor irreverente (mais do que revolucionário) –, também como um ulterior exemplo intencional de hibridização entre gêneros, tentativa de subverter o gênero teatral que, paradoxalmente, se insere, também, para além da citada referência ao teatro romântico, numa precisa tradição do século XX, justamente a do "teatro híbrido" (ver Harth, 2001). Assim, nos deparamos com frequentes mudanças de lugar, quase noventa personagens, para além do que são citados coletivamente (e de dois cães e alguns cavalos), as cenas de multidão, plurilinguismo (português, obviamente, e também francês, espanhol, inglês, italiano...), cenários suntuosos... Obviamente, as

personagens centrais não são tão numerosas, o que permitiu a encenação do texto sem a sua completa subversão.

Traduzir um texto desse tipo comportou evidentemente, para começar, o esforço de conjugar uma linguagem imaginífica e muitas vezes intencionalmente pouco teatral a um idioma menos flexível qual é o italiano, por um lado; e, sucessivamente, o dolorido labor de emagrecer, reduzir e adaptar o texto, pelo outro. Neste caso, a tradicional distinção entre texto dramático, assim como é publicado, e sua concreta realização na cena torna-se mais complexa pelo fato de o texto em si não ser *realmente* destinado à encenação. E lembrando que "a linguagem teatral [...] não é o texto, mas sim a composição de uma complexa rede de linguagens que se entretecem para criar a relação entre vida e palavra em movimento" (Mosca, 2015, p. 11), a tradução impôs ao texto de Athayde uma vida que talvez o autor não desejasse realmente para sua obra, e que de qualquer forma não parece ter sido realmente prevista.

Considerando que atualmente a literatura sobre a tradução, numa nova virada metodológica, tende a não estabelecer "alcuna priorità tra testo drammaturgico e testo scenico. Se il primo infatti è cronologicamente anteriore al secondo, esso contiene in potenza la propria rappresentazione" (Delli Castelli, 2006, p. 58), qual seria a representação *in potentia* do *Dom Miguel*? Traduzi-lo para a representação não estaria, dessa forma, se sobrepondo à sua própria constituição enquanto texto escrito e pensado unicamente para o papel? Se existe realmente uma "teatralidade", e se for realmente "o texto menos o texto", como escreveu Roland Barthes em 1954 (apud Gasparro, 2004, p. 17), o que resta ao *Dom Miguel*? As traduções do *Dom Miguel* foram três: a primeira, interlinguística, do texto em português para o italiano, a sua completa reestruturação intralinguística, a quatro mãos com Giuliana Antenucci, em um novo texto concretamente representável, e finalmente a tradução intersemiótica no palco. Gestos, imagens, sons, e novamente gestos, num palco em que o texto, *stranger in a strange land*, se exporia perante o desconhecimento quanto aos eventos narrados, como escrevi no começo deste capítulo, e o estranhamento da expectativa por uma peça de alguma forma mais exótica. Não foi preciso atualizar o texto (penso por exemplo no belo e estimulante trabalho com o teatro euripidiano realizado pelo grupo liderado por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa), por ser uma peça contemporânea, mas houve a necessidade de contextualização dos eventos.

Em numerosas conversas com os jovens atores contextualizei a peça e o momento histórico abordado, mas evidentemente o público não ficaria a par. Após a tradução por assim dizer filológica (monitorada com uma certa angústia pelo próprio Athayde), houve a citada reestruturação, que partiu de cortes radicais: sem eles, o espetáculo teria a duração de mais de cinco horas, sem incluir as inúmeras mudanças de cenário e figurinos. De uma forma geral, parece-me que o resultado final, sem esquecer o contexto histórico (inevitavelmente redimensionado), enfatizou o drama da luta fratricida interna, na corte, e externa, no país, dando ainda mais destaque à classicidade dos temas abordados: justiça, poder, ódio, família. Pensando a questão da linguagem, na primeira versão decidi utilizar o italiano padrão, culto, com alguns poucos arcaísmos, para o português lusitano, em contraposição, para a linguagem coloquial e brasileira, principalmente a de Dom Miguel, com um *romanesco* estereotipado. O dialeto de Roma, facilmente recheável com palavrões, é compreensível na Itália inteira, principalmente nas regiões do centro, e, após a proliferação de programas televisivos e seriados passados em Roma, pode ser usado para estigmatizar (injustamente, diga-se de passagem) uma certa vulgaridade preguiçosa e insolente do falar do romano. O texto de Athayde veicula uma evidente polêmica quanto à irrealidade da norma culta brasileira, polêmica que seguramente permeia também *Apareceu a Margarida*. Quanto aos palavrões, que traduzi com amorosa fidelidade e que me causaram um pouco de preocupação, pensando nos jovens atores, na adaptação muitos saíram e outros tantos ficaram. Sempre na adaptação, Giuliana Antenucci e eu optamos, visando a uma maior adesão à realidade dos atores e do público, transformar o dialeto de Roma num igualmente estereotipado *abruzzese*, que garantiu efeitos de comicidade e estranhamento.

Texto em português:
D. MIGUEL – Então me dá uma frase normal pra mim usar no dia a dia (p. 42)
Tradução
D. MIGUEL – Allora famo una frase normale che a me mi piace.
Adaptação
D. MIGUEL – Allora facetme una frase normale.

Texto em português:

D. MIGUEL: Pô, que saco essa tal da gramática! Uma hora pra eu, outra hora pra mim, que se fodam vocês e que enfiem a língua no rabo! Eu pra eu e pra mim já tou de saco cheio! (p. 43)

Tradução

D. MIGUEL: Che palle 'sto schifo di grammatica! Una volta è me, una volta è mi, andate a farvi fottere e infilatevi la lingua in quel posto! Io me ne frego e me so' rotto de 'ste stronzate!

Adaptação:

D. MIGUEL – .eehh!!!.......ma che palle 'sto schifo di grammatica! Una volta è me, una volta è mi,una volta è ma, professò andate a farvi benedire!!! Io me ne frego e mi so' scocciato di 'ste stronzate!!!!!!

Inúmeros exemplos poderiam ser apresentados aqui, não houvesse necessidade de limitar o texto – e na verdade ainda espero publicar as duas traduções do *Dom Miguel*. O que importava, porém, era relatar uma experiência muito rica de embate com um texto complexo e descontextualizado, experiência que acredito tenha tido êxito positivo.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, Roberto. *Carlota Rainha*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

________. *Dom Miguel, rei de Portugal*. Rio de Janeiro: Agir, 1997.

________. Entrevista não assinada. Disponível em: <http://www.sncweb.ch/portugues/entrevistas-p/roberto-athayde_2007.html>. Acesso em: 1 de nov. 2009.

BASSNETT, Susan McGuire. Translating dramatic texts. *Translation Studies*. London: Methen, 1980. p. 120-132.

________. Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre. In Bassnett & Lefevere (eds). *Constructing Cultures*: Essays on Literary Translation. Clevedon, Philadelhia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters, 1998. p.90-108.

DELLI CASTELLI, Barbara. Traduzione teatrale e codici espressivi. *Traduttologia* I (n.s.), n.2, gennaio 2006. p.55-70.

GASPARRO, Rosalba. Per una drammaturgia del teatro invisibile. Notazioni sul codice epocale. *Il Valzer degli automi*. Palermo/ São Paulo: Palma, 1984, p. 17-28.

________. Teatralità e generi letterari. *Farfalle di carta*. Saggi e ricerche sul teatro della Modernità. Messina: Edizioni Di Nicolò, 2004. p. 15-27.

HARTH, Dietrich. Il teatro ibrido. Alcune osservazioni sulla trasformazione dei generi drammatici e delle modalità di rappresentazione del teatro del XX secolo. In: Sportelli, Annamaria (a cura di). *Generi letterari*. Ibridismo e contaminazione. Bari: Laterza, 2001. p. 10-19.

LOMBARDO, Agostino. *Il testo e la sua «performance»*. Roma: Editori Riuniti, 1986.

MICKS, Gabriella. *Our mixed essence: Byron e Manfred. A dramatic poem*. In: Destro, Alberto; Sportelli, Annamaria. *Ai confini dei generi*. Casi di hibridismo letterario. Bari: Graphis, 1999. p.88-109.

MOSCA, Anita. Electra, uma Tradução para Baco. In: Euripedes. *Electra*. Trad. por Trupersa sob a direção de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. p. 9-15.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RIBEIRO, Alfredo. Reapareceu o Athayde. *Piauí* 11, 2007. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/reapareceu-o-athayde/>. Acesso em: 30 de jul. 2016.

O conjunto deste livro tem como objetivo principal pensar a tradução de teatro em processo e a execução textual e cênica simultaneamente, ou seja, desde o enfrentamento do texto literário até a sua oralização por atores em sucessivos testes de realização. A tradução teatral não foge das reflexões teóricas sobre poéticas da tradução pensadas para os textos literários de variados gêneros, mas, sem dúvida, quando se traduz um texto para a cena, a dominante do processo tradutório deve ser sua "encenabilidade" ou, em outros termos, a possibilidade de o discurso que foi traduzido funcionar na cena, na frente de um público. Essas e outras reflexões o leitor encontrará nos textos que compõem este volume.

ISBN 978-85-66786-55-2